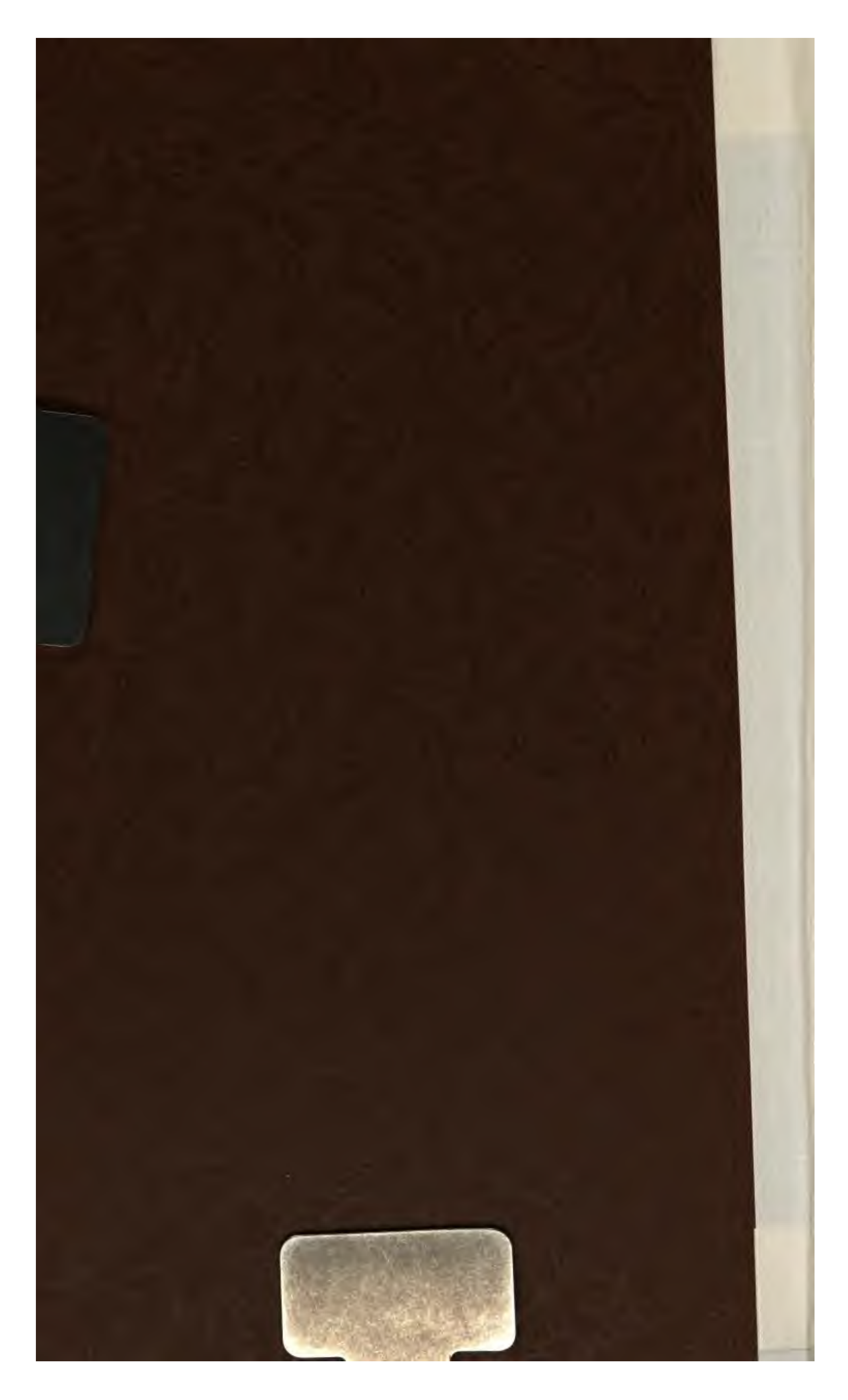


Carl Heinrich Graun
als
Opernkomponist.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE
VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER
FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN
GENEHMIGT UND
NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN
ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN
AM 18. FEBRUAR 1899
VON

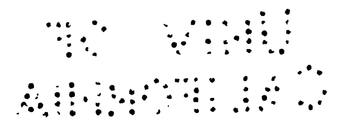
ALBERT MAYER-REINACH
AUS MANNHEIM.

OPPONENTEN.

Hr. cand. phil. O. MEHLER.
Hr. Drd. phil. G. LANGE.
Hr. Dr. phil. A. HORNEFFER.

BERLIN 1899.
DRUCK VON R. BOLL, GEORGENSTR. 23.

(Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät werden von der der Fakultät vorgelegten Abhandlung nur die beiden ersten Kapitel hier abgedruckt. Die unverkürzte Abhandlung beabsichtige ich demnächst an anderer Stelle zu veröffentlichen.)



Meinen teuren Eltern.

Carl Heinrich Graun ist, wie jeder Opernkomponist seiner Zeit, in mehrfacher Weise kompositorisch thätig gewesen. Nur einer dieser Zweige hat seine Früchte auch in den Lauf unseres Jahrhunderts geworfen: seine Cantate „Der Tod Jesu“ wird jetzt noch ab und zu aufgeführt. Seine Opernkompositionen dagegen haben ihn nur um wenige Jahrzehnte überlebt und sind längst vergessen. Dennoch beruht Grauns musikgeschichtliche Stellung ebensosehr in seinen Opernkompositionen als in seinen — übrigens gerade durch die Opern stark beeinflussten — kirchlichen Werken: er und Hasse waren die beiden grössten Vertreter der italienischen Oper in Deutschland um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und machten Berlin und Dresden zu den Zentren der damaligen Opernmusik in Deutschland. Graun wurde vom Tode ereilt, als die von ihm so glänzend vertretene italienische Oper noch unangetastet und in höchster Herrschaft dastand, Hasse wurde das Schicksal zu Teil, schon zu Lebzeiten — er starb erst 1783 — zu den Toten gerechnet zu werden. Glucks und Mozarts Neuerungen hatten die alte Opernmanier stark zum Wanken gebracht. Grauns Thätigkeit als Opernkomponist einer näheren Beleuchtung zu unterziehen, sei nun Aufgabe dieser Abhandlung.

Zusammenfassend, in kritischer Beleuchtung von allen Seiten, ist Grauns Thätigkeit als Opernkomponist bisher nicht behandelt worden, doch sind Werke vorhanden, die bezüglich dieser Frage bereits wichtiges Material beigebracht haben. Zunächst kommen hier drei kleinere Biographien in Betracht, die eine von seinem Nachfolger Agricola in der Ausgabe der Graun'schen Duette, Terzette u. s. w.[1]), Königsberg 1774, die andere in den „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter“ von Hiller, Leipzig 1784, eine dritte von Christian Carl Rolle in „Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik“ 1784. Ferner gehören hierher die „Briefe zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten“, Berlin 1778 und die „Briefe eines aufmerksamen Reisenden“ von Reichardt, Leipzig und Frankfurt 1774. Einzelne wichtige Mitteilungen bringen Marpurgs „Beiträge zur Aufnahme der Musik“, 1754, der „kritische Musikus“ von Scheibe, 1745, Nicolai's Anekdoten, Berlin und Stettin, 1789, sodann die beiden Lexika von Walther 1732, und Gerber 1792, zu denen sich noch die grosse Anzahl der Lexikographen des 19. Jahrhunderts gesellt.

Eine ausführlichere Betrachtung widmet dem Komponisten L. Schneider in seiner „Geschichte des Berliner Opernhauses“, Berlin 1852, sowie die zum Teil auf ihm fussende „Geschichte des Berliner Theaters“ von A. E. Brachvogel, Berlin 1877. Bitter hat in seiner „Reform der Oper“, Braunschweig 1884, einige Opern Grauns

---

[1]) In der Ausgabe ist der Name des Verfassers der Biographie nicht genannt, weshalb Chrysander dieselbe dem Gesammtherausgeber Kirnberger zuschreibt. Die Behauptung, Agricola sei der Autor, stützt sich auf eine Mitteilung in den „Briefen zur Erinnerung an merkwürdige Zeiten“, Berlin 1778. Hierin wird S. 322 Agricola als Autor der Biographie genannt.

genauer beschrieben, Fürstenau in seiner „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ giebt ebenfalls wichtige Daten; über die Braunschweiger Zeit hat Friedrich Chrysander im 1. Band der Jahrbücher für Musik-Wissenschaft wichtiges Material zu Tage gefördert und als letzter trat G. Thouret auf den Plan mit zwei Abhandlungen „Friedrich der Grosse und die Musik“ und „Die Musik am preussischen Hofe im 18. Jahrhundert“, 1895 und 1897.

Für meine Arbeit stand mir nun ausser diesen Werken nahezu das ganze handschriftliche Opernmaterial Grauns zur Verfügung, nämlich die Opernpartituren bis auf eine einzige der Braunschweiger Zeit, hierzu die Balli der Berliner Opern und eine grosse Anzahl einzelner Arien. Auch die Textbücher der Opern sind meist noch vorhanden und lagen mir zur Benutzung vor. Auf Grund dieses Materials war es möglich, ein ausführliches Bild von Grauns Thätigkeit als Opernkomponist zu geben und manche bisherige Unklarheit zu lichten. Ueber die Braunschweiger Zeit vollständige Klarheit zu schaffen, ist leider auch dieser Arbeit nicht beschieden, da einschlägige Aktenstücke der Braunschweiger Archive nicht ausreichend vorhanden sind.

I. Grauns Leben in Beziehung auf seine Opernkompositionen.

Auf Grauns Entwicklung als Opernkomponist sind seine äusseren Lebensumstände von grösster Bedeutung gewesen.

Carl Heinrich Graun ist geboren am 7. Mai[1]) 1701 zu Wahrenbrück im Kreise Liebenwerda (der heutigen Provinz Sachsen) als dritter und jüngster Sohn des Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Accis-Einnehmers August Graun und dessen Ehefrau Anna Margarethe, geborenen Schneider. Die beiden älteren Brüder wurden ebenfalls Musiker, der älteste, August Friedrich, der am wenigsten bedeutend wurde, starb 1771 als Dom- und Stadtkantor in Merseburg, der zweite, Johann Gottlieb, ward einer der berühmtesten Violinisten seiner Zeit. Er war Schüler Pisendels, kam dann in die Dienste Friedrichs des Grossen und wirkte neben seinem jüngeren Bruder in Rheinsberg und Berlin

---

[1]) Das Datum des 7. Mai sowie die Namen der Eltern Grauns entnahm ich einem Aktenstück aus Wahrenbrück, das mir durch Herrn Bürgermeister Kunze daselbst zur Einsicht zugeschickt wurde. Danach verkauft Frau Anna Margarethe Graun, Wittwe des Königlich polnischen und Kurfürstlich sächsischen Accis-Einnehmers August Graun, „ihre sämmtlichen weiblichen Gerade an Kleidern, Wäsche, Betten, Geschmeide und überhaupt, was nach Sächsischen Rechten dazu gehörig, nebst den Gerade Stücken, wie sie sie hat und noch künftig haben könnte," an ihre drei Söhne August Friedrich, Johann Gottlieb und Carl Heinrich. Bei dem Namen des letzteren ist von einer späteren Hand, offenbar bald nach dessen Tode, da vermutlich späterhin auch der Todestag der beiden andern hinzugefügt worden wäre, das Datum des 7. Mai als Geburtstag und sein Todestag hinzugefügt. Der Verkaufspreis aller in Rede stehenden Gegenstände betrug 8 Gulden. Das Aktenstück ist vom 8. December 1736. Ein zweites Aktenstück von 1743 besagt, dass die Wittwe Graun und ihre drei Söhne das von ihrem verstorbenen Vater ererbte „Bienengärthgen" um 10 Gulden an den Bürgermeister Johann Christoph Arnold verkaufen. Wir können also aus beiden Akten noch den Schluss ziehen, dass der Vater des Grauns, der 1736 schon gestorben war, keineswegs in guten Verhältnissen lebte, wenn der Garten sowohl wie die Einrichtung seiner Wittwe nur 10 resp. 8 Gulden wert waren.

Leider waren weitere Aktenstücke in Wahrenbrück nicht aufzufinden. Das Kirchenbuch reicht nur bis 1738 zurück und das Archiv des Rathauses ist durch einen Brand zum grössten Teil vernichtet.

als Concertmeister. Auch als Instrumentalkomponist war er von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Er starb im selben Jahr, wie sein ältester Bruder, 1771, in Berlin.

„Da die drei Brüder schon in früher Jugend besondere Lust und Fähigkeit zur Musik von sich merken liessen", so berichtet Hiller, „so ward der erste Grund der Ton- und Singkunst schon in ihrer Vaterstadt, so gut es die Umstände erlauben wollten, gelegt". Vielleicht hat der Vater, der wohl sehr musikalisch sein mochte, seinen Söhnen selbst den ersten Unterricht erteilt. Genaues ist uns jedenfalls nicht hierüber bekannt. Soviel wissen wir jedoch sicher, dass Carl Heinrich mit Johann Gottlieb zusammen 1713 nach Dresden auf die Kreuzschule behufs gehöriger Ausbildung gebracht wurde, und dass Carl Heinrich sogleich dort Ratsdiscantist wurde.

Dies war eine besondere Auszeichnung. Es waren an der Kreuzschule nur zwei solcher Ratsdiscantisten überhaupt, diese genossen vor den anderen Schülern grosse Vorteile, sie schliefen im Hause des Kantors, nicht mit den anderen zusammen in der Schule, und brauchten behufs Schonung der Stimme nicht auf der Strasse zu singen.

Seinen ersten und überhaupt einzigen Unterricht im Gesang erhielt der junge Ratsdiscantist von dem damaligen Kreuzkantor Johann Zacharias Grundig. Da der Zeitpunkt von dessen Anstellung als Kantor genau bekannt ist[1]), nämlich der 2. Dezember 1713, ferner von allen Biographen Grauns Grundig als sein erster Lehrer genannt wird, so dürften die beiden Brüder also erst im Dezember 1713 nach Dresden gekommen

---

[1]) Vgl. Carl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. Vierteljahrsschrift X.

sein, wo der jüngere gleich Grundig zum Lehrer bekam. Auch für den Aufenthalt Carl Heinrichs auf der Kreuzschule gewinnen wir einen Anhaltspunkt, wenn wir seinen Abgang von der Schule mit Grundigs Tod, am 14. Juni 1720, in Zusammenhang bringen. Grundig war ein grosser Gesangsmeister und Carl Heinrich Graun hat seinem Lehrer später grosse Ehre gemacht. Hiller schreibt später über Grauns Gesang sehr anerkennend: „Er hatte eine grosse Leichtigkeit in seiner Stimme und sang Passagien mit vieler Fertigkeit und Deutlichkeit in der rechten Singart, folglich weder am Gaumen angestossen noch geschleift. Doch trug er auch die zum Adagio gehörigen Volaten vortrefflich vor. Dieses sang er überhaupt sehr zärtlich und rührend. Das Trillo, welches er als Diskantist sehr gut gehabt hatte, war ihm nach Aenderung der Stimme in den Tenor nicht mehr vorteilhaft, doch wusste er als Meister der Setzkunst diesen Mangel überaus wohl zu bedecken. Besser gerieten ihm die Doppelschläge und andere kleine Singmanieren."

Gleichzeitig erhielt Graun auch Unterricht im Klavier bei Christian Petzold. Dieser war Cembalist in der Königl. Kapelle und Organist an der lutherischen Kirche und scheint als Klavierspieler sehr gutes geleistet zu haben. Graun brachte es unter seiner Leitung bald sehr weit.

Etwas später erst kam noch Kompositionsunterricht hinzu. Sein Lehrer war hierin Johann Christian Schmidt[1]) (1664—1728), der seit 1697 Kapellmeister in Dresden war. Nach Gerbers Ausspruch verstand er zwar

---

[1]) Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen" giebt den Namen Johann Christoph, während Fürstenau Johann Christian schreibt. Da der letztere bei seiner Angabe wohl auf Akten fusst, dürfte der Vorname Christian der richtige sein.

seinen Kontrapunkt vollkommen, war aber dabei ein trockener und unfruchtbarer Kopf. Als Komponist war er nicht bedeutend, doch hat Graun jedenfalls viel bei ihm gelernt. Graun studierte ohne Zweifel, wie es damals Sitte war, noch mehrere Instrumente, sicher muss er, nach seiner Mitwirkung bei der später noch zu nennenden Oper „Costanza e Fortezza“ zu urteilen, ein tüchtiger Violoncellist gewesen sein, aber hierüber fehlen nähere Nachrichten.

Für die Entwicklung eines jungen Tonkünstlers war kein Ort damals mehr geeignet, als gerade Dresden. Der glänzendste Hof ganz Deutschlands hatte von jeher viel für die Musik gethan. Heinrich Schütz hatte hier im 17. Jahrhundert ein Centrum für die Musik geschaffen und diese Tradition lebte mächtig fort. Die Zeit, in der Graun seine Jugend in Dresden verlebte, ist für die musikalische Stellung Dresdens im 18. Jahrhundert grundlegend geworden durch das Eindringen der italienischen Oper daselbst[1]. In den Jahren 1717—1719 haben wir in Dresden eine zum grössten Teil aus italienischen Sängern und Sängerinnen bestehende Truppe, deren Dirigent Lotti war. Sie brachten in diesen Jahren verschiedene Opern Lottis, eine solche von Ristori, ein Divertissement von Joh. Christian Schmidt und zwei Cantaten von Heinichen zur Aufführung, mit Lottis Oper „Giove in Argo“ wurde am 3. September 1719 das neu erbaute Dresdener Opernhaus eröffnet. Alle diese Aufführungen hörte Graun und sie mussten naturgemäss den mächtigsten Eindruck auf ihn machen. Er hatte sich auf der Kreuzschule schon

[1] Ausführlicheres über diese Dresdener Epoche siehe in Fürstenau, „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“, Dresden 1862.

viel mit dem Studium Keiser'scher Partituren abgegeben und jetzt wurde dieser Hang zur Oper natürlich noch vermehrt. Eine der Lotti'schen Opern, „Teofane", machte, wie Hiller erzählt, derartigen Eindruck auf ihn, dass er sie sich aus dem Gedächtniss frei aufschrieb, also ein ganz ähnlicher Vorgang, wie er uns von Mozart in Rom überliefert ist.

Graun verliess, wie wir annehmen können, 1720 die Kreuzschule, blieb aber in Dresden, wo er als Sänger und Komponist schon anfing, sich einen Namen zu machen. Auch in dieser Zeit, bis zu seiner Anstellung in Braunschweig, waren es bedeutende Männer, die mit ihm sehr nah verkehrten und jedenfalls auch nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben sind. Zunächst sind hier drei damals schon berühmte und anerkannte Leute zu nennen, der Kapellmeister Johann David Heinichen, der Concertmeister Pisendel und der Hofpoet Joh. Ulrich König. Heinichen, der lange Jahre in Italien zugebracht, war 1717 Kapellmeister in Dresden geworden, wo er bis zu seinem 1729 erfolgten Tode wirkte. Er war ein ausgezeichneter Musiker, der nicht nur den deutschen strengen kontrapunktischen Styl ausgezeichnet verstand, sondern auch seit seinem italienischen Aufenthalt ein grosser Anhänger der italienischen Oper geworden war. Gerade sein Einfluss dürfte bei Graun sehr nachhaltig gewesen sein. Pisendel, der berühmte Violinist aus Torellis Schule, der in Dresden den Concertmeisterposten bekleidete, war zwar als Komponist nicht so bedeutend, wie Heinichen, musste aber durch seine stark italienische Kunstrichtung naturgemäss auf Graun einwirken. An dem dritten der drei Männer, Joh. Ulrich König, hatte Graun einen einflussreichen Gönner, dem er, wie wir bald sehen werden, seine spätere Stellung in

Braunschweig verdankte. König, der als Dichter keineswegs bedeutend ist, spielt dennoch in der Geschichte der Oper eine nicht geringe Rolle. Ursprünglich in Hamburg, wo er eine grosse Anzahl Texte für die dortige Bühne lieferte und auch Hasse kennen lernte, in dessen Lebenslauf er ja ebenfalls tief eingegriffen hat, kam er 1717 nach Dresden, wo er dann 1720 als Geh. Sekretair und Hofpoet angestellt wurde. Der erste Text, den Graun in Braunschweig komponierte, ist von ihm verfasst, und Graun hat dies sicherlich gethan, um sich die Protektion des einflussreichen Mannes auch fernerhin zu erhalten.

Die beiden andern Freunde Grauns, die ihm gegenüber mehr eine kameradschaftliche Stellung einnahmen, sind Johann Joachim Quantz, der berühmte Flötist, und Leopold Sylvius Weiss, wohl der grösste Lautenist und Theorbist der damaligen Zeit. Quantz war Mitglied der polnischen Kapelle, die 1717 errichtet worden war, um den König statt der Kurfürstlichen Kapelle nach Polen zu begleiten. Die Künstler hielten sich also teils in Dresden, teils in Warschau auf. Weiss dagegen war seit 1718 als Kammermusikus in Dresden in der Kurfürstlichen Kapelle angestellt. Graun machte im Juni 1723 mit diesen beiden von Dresden aus — Quantz befand sich damals gerade in Dresden[1]) — eine Reise

[1]) Die Meinung, dass die polnische Kapelle, in der sich Quantz befand, sich immer in Warschau aufhielt, dass demnach Quantz die Prager Reise von Warschau aus angetreten habe und Graun sowie Weiss erst nach Warschau und dann nach Prag gereist seien, ist entschieden irrig. Darüber lässt die in Marpurgs „Beiträgen“ abgedruckte Selbstbiographie des Joh. Joachim Quantz keinen Zweifel. Die Kapelle war nach seiner Angabe teils in Warschau, teils in Dresden, und zur Zeit der Prager Reise befand sie sich in Dresden. —

Die Art und Weise der Aufführung dieser Fux'schen Oper ist

nach Prag, um die anlässlich der Krönung Carls VI. dort aufgeführte Fux'sche Oper „Costanza e Fortezza“ zu hören. Sie wirkten alle drei im Orchester mit, und zwar Graun als Violoncellist.

Ueber Grauns Kompositionen aus dieser Zeit lässt sich sicheres nicht sagen, da der grösste Teil davon verloren ist. Zumeist waren es wohl Kirchenstücke, ob er sich aber schon der Form der Kammerkantate zugewandt hatte, in der er später so grosse Lorbeeren erntete, kann nicht festgestellt werden, ebensowenig, ob er sich als Instrumentalkomponist versuchte. Es ist uns eine kleine Anekdote überliefert, wonach ihm ein Dresdener Bürgermeister wegen eines nicht kirchenmässig genug gesetzten Chores das weitere Komponieren für die Kirche verbieten wollte, was aber ein sehr einflussreicher Gönner, der Superindentent Löscher, glücklich zu verhindern wusste. Seine Hauptkompositionsthätigkeit in dieser Zeit scheint also der Kirche gehört zu haben.

Das Jahr 1724 brachte in Grauns Leben einen wichtigen Wendepunkt. Er ward auf Königs Empfehlung

---

musikgeschichtlich sehr wichtig. Sie wurde, wie Quantz berichtet, unter freiem Himmel durch 100 Sänger und 200 Instrumentisten aufgeführt. „Sie war mehr kirchenmässig als theatralisch eingerichtet, dabei aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich grösstenteils aus Sätzen bestand, die auf dem Papiere öfters steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier, im Grossen, und bei so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, und mit vielen kleinen Figuren, und geschwinden Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde . . . . Die vielen Chöre in der Prager Oper, dieneten, nach französischer Art, zugleich zu Balletten . . . . Der alte Fux selbst aber, welchen, weil er mit dem Podagra beschweret war, der Kaiser in einer Sänfte von Wien nach Prag hat tragen lassen, hatte das Vergnügen, diese so ungewöhnlich prächtige Aufführung seiner Arbeit, ohnweit des Kaisers, sitzend anzuhören . . . . Der kaiserliche Kapellmeister Caldara gab den Takt.“

als Tenorist nach Braunschweig berufen, wie seine ersten Biographen sagen, als Nachfolger Johann Adolf Hasses, der im selben Jahre nach zweijährigem Wirken in Braunschweig nach Italien gegangen sein soll. Das scheint nun nicht ganz richtig zu sein. Hasse steht nämlich bereits im Personenverzeichnis der Oper „Heinrich der Vogler“ von Schürmann, aufgeführt in der Wintermesse 1721, ist aber schon im Winter des darauffolgenden Jahres nicht mehr angegeben. Hieraus wäre zu schliessen, dass Hasse höchstens ein Jahr überhaupt in Braunschweig geblieben wäre, Graun also, der frühestens Ende 1724 dorthin kam, keinesfalls sein unmittelbarer Nachfolger gewesen sein kann. Da der Kapellmeister der Oper, Georg Caspar Schürmann, selbst Tenorist war, auch thatsächlich in der Wintermesse 1722 gesungen hat, wie aus dem Personenverzeichnis der in der Wintermesse 1722 aufgeführten Oper „Armida e Rinaldo“ hervorgeht,[1]) so scheint Chrysanders Vermutung, dass Hasse 1722 bereits nach Italien ging,[2]) richtig zu sein, trotz der Mitteilung von Grauns ältesten Biographen, die diesen als direkten Nachfolger Hasses hinstellen. Jedenfalls ist Graun zum ersten Mal erwähnt im Personenverzeichnis der Oper „Ottone Re di Germania“ in der Wintermesse 1725. Er muss also spätestens — die Wintermesse begann in Braunschweig am Montag nach Mariä Lichtmess, d. i. 2. Februar, die Sommermesse am Laurentiustag (10. August) — Ende 1724 oder Anfang 1725 nach Braunschweig gekommen sein.

[1]) Siehe Chrysander, Jahrbücher I die Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle. 1863.

[2]) Möglicherweise ist Hasse schon in den letzten Monaten des Jahres 1721 von Braunschweig weggegangen, denn nach Abschluss der Sommermess-Vorstellungen war er den Rest des Jahres nicht mehr beschäftigt. Darüber fehlen aber bis jetzt jegliche Nachrichten.

Hier kam der junge Künstler auf einen ganz anderen musikalischen Boden wie in Dresden. Die Braunschweiger Oper nahm in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine merkwürdige Vermittlungsstellung ein zwischen der ausschliesslich italienischen Richtung Dresdens und der national deutschen — allerdings damals schon stark im Niedergang befindlichen — Oper Hamburgs. Auch französische Einflüsse lassen sich hier nachweisen, gerade wie in Hamburg. So finden wir auch ein abwechslungsreiches Repertoir wie an keiner anderen Oper Deutschlands in dieser Epoche. Alle bedeutenden Komponisten kamen zu Worte. Während Grauns Anwesenheit in Braunschweig wurden ausser seinen Opern nach Chrysander folgende Opern aufgeführt: 6 von Händel, 3 von Caldara, 2 von Schürmann, 1 von Lotti, 1 Pasticcio aus Händel'schen und Lotti'schen Stücken, 1 Oper von Orlandini, 1 von Conti, 1 von Chelleri, 1 von Porpora und 7, deren Komponisten unbekannt sind. Von besonderem Einfluss auf Graun scheinen Händel und Schürmann gewesen zu sein.

Grauns Stellung in Braunschweig, die anfänglich nur die eines Sängers war, sollte sich bald erweitern. Er wirkte zum ersten Mal als Sänger mit, wie schon gesagt, in der Wintermesse 1725. In der Wintermesse 1726 finden wir ihn nun als Opernbearbeiter, wenn auch noch nicht als selbständigen Opernkomponisten. Zu der Oper „Ludovicus Pius“ von Schürmann, die in der Wintermesse 1726 aufgeführt wurde, komponirte Graun einige Arien hinzu,[1]) anscheinend auch zu der in derselben Wintermesse wieder aufgefrischten Schürmannschen Oper „Heinrich der Vogler“, bei deren Erstauf-

[1]) Vergl. Monatshefte 1882, die Oper Ludovicus Pius. Von Prof. Dr. Sommer, ebenso 1894 S. 85, 106 und 142.

führung 1721 Hasse zum ersten Mal in Braunschweig aufgetreten war. Agricola bringt nämlich in seiner Biographie Grauns die Nachricht, Graun habe sich in der Oper „Henricus Auceps" von Schürmann, in der er in Braunschweig zum ersten Mal auftrat, in der Wintermesse 1726, seine ganze Partie noch einmal frisch komponiert, weil ihm die Schürmann'sche Musik nicht gefallen hätte. Chrysander, der ein Textbuch dieser Oper von 1726 nicht fand, meint nun zwar, dass ein alter erprobter Kapellmeister, wie Schürmann, sich das schwerlich von einem Anfänger hätte gefallen lassen und verweist daher die ganze Nachricht ins Gebiet der Fabel. Indess wissen wir heute durch die Nachforschung Prof. Sommers, dass Graun ja bei der Oper „Ludovicus Pius" als Bearbeiter thätig war, warum sollte das also bei einer anderen Oper desselben Komponisten nicht auch möglich sein, zumal dieselbe anscheinend eine Wiederauffrischung eines älteren Werkes war? Denn der Name „Henricus Auceps" ist doch nichts anderes als „Heinrich der Vogler". Die Nachricht Agricolas deutet daher mit grösster Wahrscheinlichkeit auf eine Neueinstudirung der Schürmann'schen Oper von 1721 hin, bei der dann Graun wie bei der Oper „Ludovicus Pius" als Bearbeiter fungierte. Sicherlich wusste Graun in dem ersten Jahre seiner Braunschweiger Thätigkeit seinem vorgesetzten Kapellmeister Proben seines kompositorischen Könnens zu geben, sodass dieser kein Bedenken trug, dem ursprünglich nur als Sänger engagierten jungen Manne eine derartige Arbeit zu übertragen. Ohne Zweifel bekam Graun gerade durch diese Mitarbeiterschaft den Auftrag, eine selbständige Oper zu schreiben: 1727 in der Wintermesse wurde seine erste Oper „Sancio und Sinilde" in

Braunschweig aufgeführt. In dieselbe Zeit scheint auch seine Ernennung zum Vicekapellmeister zu fallen.

Graun hat dann in Braunschweig noch weitere fünf Opern komponiert. Seine Thätigkeit ist von jetztan gleichzeitig die eines Sängers, Kapellmeisters und Komponisten. Ausser seinen Opern setzte er auch seine Thätigkeit als Kirchenkomponist fort, so komponierte er die Trauermusik bei dem 1731 erfolgten Tode des Herzogs August Wilhelm.

Der nachfolgende Herzog, Ludwig Rudolf, in dem Graun einen grossen Gönner hatte, starb am 1. März 1735 und nun brach über die ganze Kapelle grosses Unglück herein. Der neue Herrscher Ferdinand Albrecht der Schwiegervater Friedrichs des Grossen, wollte die Kapelle auflösen; als daher Friedrich sich Graun ausbat, willfahrte der Herzog gern seinem Wunsche. Friedrich hatte Graun anlässlich seiner 1733 stattgefundenen Hochzeit als Komponisten und Dirigenten der Oper „Lo specchio della fedeltà“ kennen und schätzen gelernt. Graun übersiedelte also um die Mitte des Jahres 1735 nach Rheinsberg.

Die nun folgenden Jahre sind, trotzdem Graun als Opernkomponist nicht thätig war, für die endgültige Richtung in seiner Kompositionsweise von entscheidender Bedeutung. Wir scheiden in diesen 6 Jahren — also bis zu seiner ersten Oper in Berlin — zwei Perioden, die Jahre in Rheinsberg und die italienische Reise. In Rheinsberg war Graun als Kapellmeister der verhältnismässig kleinen Instrumentalkapelle des Kronprinzen angestellt, und die Kompositionen aus dieser Zeit sind hauptsächlich Kammerkantaten. Diese bestehen aus einem Seccore-

citativ, einem begleiteten Recitativ und 2 Arien, sie sind also gewissermaassen Bruchstücke einer Oper, wie wir ja auch von Graun später in Berlin eine derartige Kantate in scenischer Aufführung finden. Wir können diese Zeit daher als eine Vorbereitungszeit für die spätere Opernkomposition betrachten, und deutlich ist zu ersehen, dass in diesen Jahren eine Wandlung in Grauns Kompositionsweise vor sich gegangen ist. Während wir in Braunschweig ein fortwährendes Schwanken, hervorgerufen durch die mannigfachsten Einflüsse, bemerken können, ist der Styl seiner Kompositionen von der ersten Berliner Oper an stereotyp derselbe. Graun ist ein Italiener geworden, alle deutschen und allmählig auch alle französischen Züge fallen weg, namentlich im instrumentalen Teil ist das unverkennbar. Ob nun diese Wandlung sich schon vollständig in Rheinsberg vollzogen hatte oder ob die entscheidende Wendung erst in Italien eintrat, ist nicht genau festzustellen, denn von den in ziemlicher Anzahl erhaltenen Kantaten ist die Entstehungszeit nicht immer festzustellen und möglicherweise hat Graun solche auch noch in Berlin komponiert.

Die Reise nach Italien fällt Mitte 1740 bis Mitte 1741. Friedrich der Grosse, der nach seiner Thronbesteigung am 31. Mai 1740 sogleich daran ging, seinen längst gehegten Wunsch, die Errichtung einer Oper in Berlin, zur Ausführung zu bringen, schickte seinen Kapellmeister nach Italien, um sich nach geeigneten Kräften für die Oper umzusehen. Graun, der sich in allen grösseren Städten längere Zeit aufhielt, hat hier sicherlich viel gehört, was für seine folgenden Opernkompositionen von Bedeutung war. Er kam erst Mitte 1741 mit verschiedenen Sängern und Sängerinnen zurück und machte sich gleich

an seine erste Oper, die am 13. Dezember des Jahres noch in Scene ging.[1])

Fortan entfaltete er in Berlin eine rege Thätigkeit. Er schrieb in den Jahren 1741—1756 26 dreiaktige und eine einaktige Oper. Er beherrschte in diesen 15 Jahren das Repertoir fast ausschliesslich. Am fruchtbarsten war er in den Friedensjahren 1746—1756, 1748 brachte er allein drei Opern auf die Bühne. Von 1756 an, dem Jahre, in dem der siebenjährige Krieg ausbrach, komponierte er keine Oper mehr, dagegen noch 1757 auf den Sieg bei Prag sein „Tedeum", das neben dem 1755 komponierten „Tod Jesu" das reifste seiner kirchlichen Werke ist. Sein Styl blieb in allen Opern der Berliner Zeit derselbe.

Grauns Leben scheint in Berlin ziemlich gleichförmig gewesen zu sein, von irgend einer grösseren Reise wissen wir nichts. Verheiratet war er zweimal, das erstemal bereits in Rheinsberg. Aus der ersten Ehe entspross eine Tochter, die von ihrem Vater selbst ausgebildet, nach Agricolas Mitteilung eine gute Sängerin gewesen sein soll. Sie verheiratete sich an einen Kommerzienrat Zimmermann in Tornow. Von den vier Söhnen zweiter Ehe wurde keiner Musiker. Schüler scheint Graun kaum ausgebildet zu haben, wenigstens ist kein namhafter bekannt.

Fünf Jahre, bevor das Opernhaus nach dem Kriege mit einer seiner Opern wieder seine Pforten öffnete, starb Graun nach kurzer Krankheit. Sein Todestag ist der 8. August 1759. Was er den Berlinern noch lang nach seinem Tode galt, bezeugt am besten Burney in

[1]) In einem Artikel über Graun in der Voss. Zeitung, 12. Jan. 1862 erwähnt Preuss, Graun habe im Dezember 1739 eine Reise nach Dresden gemacht. Das scheint mir nicht sehr glaubwürdig, da keiner der Biographen nur die geringste Mitteilung davon macht.

seinem „Tagebuch, Hamburg 1773“: „Die Namen Graun und Quantz sind in Berlin heilig und wird mehr darauf geschworen als auf Luther und Calvin . . . . wer nicht graunisch und quantzisch ist, ist vor Verfolgung nicht sicher.

Seine Opern, die zum grössten Teil auch in Braunschweig aufgeführt wurden, hatten ein verhältnismässig langes Nachleben. Nach dem siebenjährigen Krieg liess Friedrich der Grosse die besseren davon alle wieder aufführen. Als letzte derselben figuriert im Januar 1785 „Orfeo.“ Aber mittlerweile kam eine andere Geschmacksrichtung und Grauns Opern wurden bald vergessen, um nie wieder hervorgeholt zu werden.

II. Die Opern, ihr Inhalt und ihre Dichter.

A. Die 6 Opern in Braunschweig.[1])

1. Sancio und Sinilde, Oper in 3 Akten, deutsch, Text von Johann Ulrich König.[2]) Aufführung in der Wintermesse 1727. Erhalten sind von der Musik 22 Arien und die Ouvertüre in Partitur auf der kgl. Bibl. zu Berlin.

König Sancio von Arragon giebt vor seiner Abreise ins Feld strengen Befehl, niemand dürfe in seiner Abwesenheit sein Leibross reiten. Garzias, der älteste Prinz, verlangt es dennoch, wird aber von der Königin

[1]) Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins, 1861, führt ausser den sechs Opern eine weitere Oper „Rhadamist“ an, von der ich aber nirgends sonst eine Erwähnung finden konnte. Offenbar beruht die Angabe auf einem Irrtum. In Wolfenbüttel befindet sich nur ein Textbuch „Zenobia und Radamistus“ vom Jahre 1742, doch ist die Musik von Giovanni Verocai, Concertmeister zu Wolfenbüttel.

[2]) Derselbe Text ist im selben Jahre mit Musik von Telemann in Hamburg aufgeführt, unter dem Titel „Sancio oder die siegende Grossmuth.“

Sinilde und dem Reichsverweser Gonsalvo abgewiesen. Aus Rache bezichtigt er sie des Ehebruchs und beide werden zum Flammentod verurteilt. Kurz vor der bevorstehenden Hinrichtung bekennt er erst seine Schuld und erhält schliesslich auf Sinildens Fürsprache Verzeihung.

2. Polydorus, Oper in 5 Akten, deutsch. Ueber den Textdichter keine Nachricht. Aufführung 1728—1729.[1]) Erhalten ist von der Musik die vollständige Partitur auf der kgl. Bibl. zu Berlin.

Priamus, König von Troja, schickte bei Ausbruch des trojanischen Krieges seinen jüngsten Sohn Polydorus nach Thracien zu Polymnestor, dem Gemahl seiner Tochter Ilione. In der Befürchtung, dass Polymnestor nach dem unglücklichen Ausgang des Krieges dem Polydorus nachstellen werde, giebt Ilione bei seiner Rückkehr den Polydor für ihren eigenen Sohn aus und bezeichnet ihren Sohn Deiphilus als Polydorus. Wirklich beschliesst auch der König, als ein Abgesandter der Griechen den Polydor fordert, diesen auszuliefern, und übergiebt demselben so seinen eigenen Sohn, der von den Griechen getötet wird. Zur Rache dafür erschlägt ihn auf Anraten der Ilione der richtige Polydor, der nun König von Thracien wird.

3. Iphigenia in Aulis, Oper in 3 Akten, deutsch.[2]) Text von Postel, von diesem für die Hamburger Oper

---

[1]) Das früheste erhaltene Textbuch stammt aus der Sommermesse 1731, trotzdem möchte ich die Oper früher setzen, da sonst von 1727 bis zur Wintermesse 1731 (der Aufführung der Iphigenia) eine Pause in Grauns Opernkomposition eingetreten sein müsste, was anzunehmen kein Grund vorliegt, da die nächsten Opern sich sehr rasch folgten. Ausserdem scheint mir eine auf der Partitur befindliche, allerdings von späterer Hand hinzugefügte Bezeichnung des Jahres 1728 die Richtigkeit des obigen Datums zu bestätigen. In Hamburg wurde die Oper 1735 aufgeführt.

[2]) Graun ist als Komponist im Textbuch nirgends genannt, doch wissen wir von Mattheson über die Hamburger Aufführung, dass Graun der Komponist war. Die Aufführung in Hamburg fand statt am 3. Dezember 1731. Die Oper ist deshalb sehr interessant, weil Graun 1748 denselben Stoff noch einmal komponiert hat. Doch hat die spätere Dichtung, die Villati besorgte, einen anderen Ausgang.

1699 verfasst, und von Graun unverändert übernommen. Aufführung in der Wintermesse 1731. Von der Musik befinden sich die Arien und die Ouvertüre in Partitur auf dem Herzogl. Landeshauptarchiv zu Wolfenbüttel.

Die Griechen sind in Aulis versammelt, aber Diana hemmt durch widrige Winde die Abfahrt. Nur durch die Opferung der Jphigenia, so sagt das Orakel, kann die Göttin besänftigt werden. Unter dem Vorwand, sie solle den Achilles heiraten, wird Jphigenia ins Lager geholt, aber als sie geopfert werden soll, erscheint Diana und erklärt sich mit einer Hindin zufrieden. Zum Schluss vermählt sich Jphigenia mit dem Scythen-König Thoas, der sie unter falschem Namen längst geliebt hatte, Achilles heiratet die Deidamia, die ihm in Mannes-kleidern ins griechische Lager gefolgt war.

4. Scipio Africanus, Oper in 3 Akten, deutsch.[1])

Der Text ist ebenfalls ein Hamburger Text von 1694, nach Matthesons „Patriot“ übersetzt von Herrn Fideler[2]). Aufführung in der Sommermesse 1732. Vollständige Partitur auf der Kgl. Bibl. zu Berlin vorhanden.

Scipio hat den Karthagerfürst Syphax geschlagen und in Gefangenschaft genommen. Auch dessen Gemahlin Sophonisbe wird gefangen, aber der Feldherr Masinissa hält sie bei sich verborgen und bestürmt sie mit Liebeswerbungen. Syphax entkommt aus der Gefangenschaft und begiebt sich verkleidet in die Dienste des Scipio, um demselben bei Gelegenheit die Ränke des Masinissa aufzudecken, was ihm auch gelingt. Scipio, anfangs wütend, verzeiht schliesslich dem Masinissa, und schenkt dem Syphax Reich und Gemahlin

---

[1]) In der Wintermesse 1728 wurde in Braunschweig eine Oper „Scipione nelle Spagne“ von Caldara aufgeführt. Diese Oper dürfte Graun zu „Scipio Africanus“ angeregt haben. Als Text dazu benutzte er mit geringen Veränderungen eine gleichnamige Oper, die 1694 in Hamburg gegeben wurde.

Die Oper wurde 1734 noch zweimal, am 19. März und am 29. März in Braunschweig aufgeführt.

[2]) Musikalischer Patriot von Mattheson, 1728. Darin ist ein Verzeichnis der Hamburger Opern enthalten.

wieder. Nebenher läuft eine Liebeshandlung zwischen der karthagischen Prinzessin Ericlea und dem celtiberischen Prinzen Lucejus, die mit der Verbindung der beiden Liebenden endigt.

5. Lo specchio della fedeltà[1]) Dramma per musica in tre atti. Vom Textdichter keine Nachricht[2]). Aufführung zu Salzdahlum — einem Lustschloss bei Braunschweig — zur Vermählung des preussischen Kronprinzen, späteren Friedrich II., mit Elisabeth Christine von Braunschweig, am 12. Juni 1733.

Musik nicht erhalten.

Allasis von Aegypten, der seinerzeit den rechtmässigen König Aprius vom Thron gestürzt hat, erkennt in einer Schäferin Timareta seine als Kind verschwundene Tochter wieder. Er proklamiert sie als Thronfolgerin, als er ihr aber auch einen Prinzen zum Gemahl geben will, weigert sie sich und erklärt, ihrem geliebten Schäfer Thesostrates treu bleiben zu wollen. Da wird entdeckt, dass Thesostrates der Sohn des ehemaligen Königs Aprius ist, und der König sühnt nun sein Verbrechen, indem er dem Thesostrates die Hand der Timareta und sein Reich zugleich übergiebt.

6. Pharao Tubaetes, Oper in 5 Akten, deutsche Recitative und italienische Arien. Text von Müller nach dem Gianguir des Apostolo Zeno[3]). Aufführung 1734

---

[1]) Diese Oper ist identisch mit der in allen bisherigen Verzeichnissen von Grauns Opern angeführten „Timareta". Der fälschliche Titel Timareta ist der Name der Hauptperson des Stückes. Chrysander irrt also, wenn er die gesuchte Timareta in einer Oper „Amor costante vince l'Inganno" zu finden glaubt. Ferner setzt er „Lo sp. d. f." als eine weitere siebente Oper von Graun ins Jahr 1735, was irrig ist, wie aus dem Titelblatt unzweideutig hervorgeht.

[2]) In dem mir vorliegenden Textbuch der Oper ist links der italienische Text, rechts die deutsche Uebersetzung gedruckt. Das wurde auch später bei allen Berliner Opern so gehalten.

[3]) In Hamburg 1728 unter dem Titel „Pharao und Joseph" mit Musik von Caldara. In Grauns Oper ist nur der Titel und der Name einer Person umgeändert. Der Dichter ist Joh. Samuel Müller in Helmstädt, ein Schulrektor, der für die Hamburger Bühne mehrere Texte lieferte.

oder spätestens Februar 1735[1]). Die vollständige Partitur befindet sich auf der Herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel.

Ramesses, Sohn des Pharao von Aegypten, trachtet darnach, seinen Vater zu stürzen und die Herrschaft an sich zu reissen. Durch die Klugheit und Umsicht des obersten Generals, Hermes mit Namen, werden indess seine Anschläge zu nichte gemacht. Der Pharao begnadigt ihn schliesslich auf Bitten des Hermes hin.

B. Die 27 Opern in Berlin.[2]) [3]).

1. Rodelinda, Regina de Langobardi, Dramma per musica in 3 atti. Aufgeführt 13. Dezember 1741 im Schlosstheater. Text eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes von Apostolo Zeno durch Botarelli.[4])

Partitur erhalten.[5])

---

[1]) Das früheste vorhandene Textbuch ist aus der Wintermesse 1737, doch muss die Oper spätestens im Februar 1735 aufgeführt sein, da vom 1. März des Jahres an wegen des Todes des Herzogs eine Aufführung ausgeschlossen ist. Möglicherweise fällt sie schon ins Jahr 1734.

[2]) Ausser diessen 27 Opern ist noch ein Prolog erhalten, den Graun anlässlich der Vermählung der Prinzessin Ulrike von Preussen mit dem schwedischen Kronprinzen geschrieben hat, „La festa del Imeneo“. Die musikalische Form ist genau die seiner Kammerkantaten, 2 Recitative und 2 Arien, nur wurde das Stück scenisch dargestellt. Es ist eine Unterredung zwischen Venus und Amor, die sich natürlich auf das neuvermählte Paar bezieht. Die Aufführung fand statt am 17. Juli 1744, auf den Prolog folgte dann die Oper „Catone“. Schneider berichtet noch von einem weiteren Prolog „Venus und Cupido“ genannt, der 1742 aufgeführt worden sein soll. Mir scheint jedoch hier eine Verwechslung mit „La festa del Imeneo“ vorzuliegen.

[3]) Brachvogel, Geschichte des Berliner Theaters, 1877, zählt unter Grauns Opern auch 2 von Hasse mit: „Clemenza di Tito“ und „Didone“. Diese beiden Hasse'schen Opern wurden in Berlin unter Grauns Leitung aufgeführt. Die Annahme, dass sie von Graun geschrieben seien, ist falsch.

[4]) Apostolo Zeno wieder fusst für dieses Stück offenbar auf Corneille's „Bertharite“.

[5]) Die Partituren sämmtlicher Opern Grauns befinden sich auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin in Abschrift, Originalpartituren scheinen keine mehr vorhanden zu sein.

Bertarid, König der Langobarden, wird von Grimoald, Herzog von Benevent, aus seinem Reich vertrieben. Zu den Hunnen entflohen, lässt er von dort die fälschliche Nachricht verbreiten, er sei gestorben, und kehrt dann ungekannt in seine Hauptstadt zurück, um seine in den Händen des Siegers gebliebene Gemahlin zu befreien. Zufällig rettet er dem Grimoald das Leben und erhält dafür seine Gemahlin wieder; den ihm ebenfalls wieder angebotenen Thron verschmäht er jedoch.

2. Cesare e Cleopatra, Dramma per musica in 3 atti.

Text eine Bearbeitung von Corneille's „La mort de Pompée" durch Botarelli.

Aufgeführt zur Einweihung des Opernhauses am 7. Dezember 1742.[1])

Nach der Schlacht von Pharsalus war Pompejus zu Ptolemäus von Aegypten geflohen, der ihn aber erschlagen liess. Als bald darauf Cäsar triumphierend in Alexandria einzieht, kommt ihm sowohl des Pompejus Wittwe Cornelia hilfeflehend entgegen, wie auch Cleopatra, die seinen Schutz sucht gegen ihren Bruder Ptolemäus, der ihr die Herrschaft Aegyptens entrissen hat. Cäsar entbrennt in heftigster Liebe zu Cleopatra, die diese erwidert. Arsaces, ein maurischer Fürst, der Cleopatra schon längst liebte, erregt aus Eifersucht mit Ptolemäus zusammen einen Aufruhr gegen Cäsar, den dieser aber unterdrückt und sich dann mit Cleopatra vermählt.

3. Artaserse, Dramma per musica in 3 atti.

Text von Metastasio. Aufgeführt 2. Dezember 1743.

Xerxes, König von Persien, wird von seinem Günstling Artabanus ermordet. Dieser weiss Artaxerxes, den ältesten Prinzen, zu bestimmen, seinen Bruder Darius, den er als den Mörder bezeichnet, hinrichten zu lassen, und trifft alsdann alle Anstalten, auch den Artaxerxes zu stürzen und sich selbst auf den Thron zu setzen. Im letzten Augenblick wird aber der Anschlag entdeckt.

---

[1]) Die Daten der Aufführungen sind aus der „Vossischen" und der „Haude und Spener'schen Zeitung".

4. Catone in Utica. Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufgeführt 6. Januar 1744.

Cäsar, dem nach seinen Siegen nur noch einer widersteht, Cato, der sich in Utica festgesetzt hat, versucht zuerst auf gütige Weise, denselben zum Nachgeben zu bewegen, ist aber durch dessen Schroffheit genötigt, die Stadt erobern zu lassen, wobei Cato sich selbst den Tod giebt. Cäsar gewinnt die Hand der Tochter des Cato, Marcia.

5. Alessandro e Poro (Alessandro nelle Indie). Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufführung 21. Dezember 1744.

Alexander hat den Porus geschlagen. Dieser entzieht sich ihm aber dadurch, dass sein Getreuer Gandartes mit ihm die Rüstung tauscht. Während Porus unter dem Schutze dieser Verkleidung alles mögliche thut, um Alexander unschädlich zu machen, stellt sich auch Cleonice, die Geliebte des Königs, als ob sie den Alexander liebe, um diesen milder zu stimmen. Schliesslich werden alle Anschläge entdeckt, aber Alexander verzeiht grossmütig und lässt dem Porus sein Reich.

6. Lucio Papirio, Dramma per musica in 3 atti. Text von Apostolo Zeno. Aufführung 5. Januar 1745.

Quintus Fabius hat während der Abwesenheit des Dictators Lucius Papirius trotz dessen Verbot eine Schlacht gewagt und dieselbe gewonnen. Während ganz Rom sich darüber freut, sieht Papirius nur eine Uebertretung seines Verbots und verurteilt den Fabius zum Tode. Er lässt sich von diesem Urtheil erst abbringen, als das ganze römische Volk um Begnadigung des Fabius bittet.

7. Adriano in Siria, Dramma per Musica in 3 atti. Text von Metastasio. Aufführung 29. Dezember 1745.

Der römische Feldherr Adriano erhält kurz nach seinem Sieg über die asiatischen Völker die Nachricht, er sei zum Kaiser gewählt. Seine erste Regierungsthat ist, allen besiegten Völkern Frieden anzubieten; alle Fürsten folgen seinem Rufe und kommen zu ihm

nach Antiochia. Nur der Partherkönig Osroas, dessen Tochter sich in Adrianos Gefangenschaft befindet, lässt sich entschuldigen, kommt aber heimlich im Gefolge seines Gesandten Farnaspes mit, um unerkannt seine Tochter Emirena, zu der der Kaiser in heftiger Liebe entbrannt ist, zu retten und Rache an dem verhassten Feind zu nehmen. Auch Adrianos Braut Sabina ist gekommen, sieht aber zu ihrem Schrecken, dass ihr Geliebter sich Emirena zuwendet. Trostlos darüber versucht sie alles mögliche, den Geliebten wieder zu gewinnen, der sich ihr auch nach der Erkenntnis, dass Emirena ihn gar nicht liebt, wieder zuwendet. Emirena wird die Gattin des Farnaspes und schliesslich erhält auch Osroas, dessen Anschläge vereitelt und entdeckt werden, Verzeihung.

8. Demofonte, Re di Tracia, Dramma per musica in 3 atti. Text von Metastasio; Aufführung 17. Januar 1746.[1])

---

[1]) Nach Nicolai, Anekdoten, hat Friedrich II. zu dieser Oper 3 Arien komponiert. Diese 3 Arien sind in den beiden auf der Berliner Kgl. Bibliothek vorhandenen Partituren nicht enthalten, dagegen in der in Wolfenbüttel befindlichen Partitur der Oper, die wohl seinerzeit zur Braunschweiger Aufführung benutzt wurde, in der aber neben den Arien Friedrichs dieselben Arien von Grauns Komposition, wie in den Berliner Exemplaren, sich befinden. Es scheint demnach, als ob Friedrichs Kompositionen erst nachträglich hinzugekommen seien. Es sind die Arien 1 und 2 des zweiten und 1 des dritten Aktes.

Auf der Berliner Kgl. Bibliothek befindet sich ausserdem noch eine aus dem Archiv der Hofoper stammende Partitur der Hasse'schen Komposition des gleichen Textes von 1748, die aber von Graun eigenhändig geschrieben ist. Diese Partitur figurierte bisher auf der Kgl. Bibliothek als Grauns Werk, durch Vergleichung mit dem Dresdener Exemplar des Hasse'schen „Demofonte" trat der Irrtum zu Tage. Da die Partituren aus dem Archive des Opernhauses alle zu Aufführungen benutzt wurden, so könnte man auf die Vermutung kommen, dass die Hasse'sche Oper ebenfalls über die Berliner Bühne ging. Das ist aber sehr unwahrscheinlich, da erstens keine Nachricht von einer derartigen Aufführung zu finden ist, während doch die Aufführungen der anderen Hasse'schen Opern überall bemerkt sind, zweitens für Graun die Aufführung einer Oper, die er selbst komponiert hatte, in Hasse'scher Komposition eine schwere Kränkung gewesen wäre. Vermutlich hatte sich Graun die Hasse'sche Oper selbst kopiert, und die Kopie kam durch Zufall in die Bibliothek des Opernhauses. — In dem oben

Demofonte ist König von Thracien. In seinem Lande ist der uralte Brauch, jedes Jahr dem Apollo eine Jungfrau zu opfern. Auf Befehl des Königs soll Dircea, die Tochter des Matusius, die mit dem vermeintlichen Thronerben Timantes heimlich vermählt ist, geopfert werden. Als dieser dem König das Geheimnis verrät und ihn bittet, doch seine Gemahlin zu schonen. befiehlt er beide hinzurichten. Aber eine wichtige Entdeckung verhindert dies. Dircea ist nicht des Matusius, sondern des Königs eigene Tochter, und Timantes ist nicht der Thronerbe, sondern des Matusius Sohn. So endet schliesslich alles noch gut.

9. Cajo Fabricio. Dramma per musica in 3 atti. Text von Apostolo Zeno. Aufführung am 2. Dezember 1746.

Pirrhus hat die Römer besiegt, aber trotzdem wollen diese nur Frieden unter der Bedingung, dass Pirrhus Italien räume. Der Gesandte der Römer, Fabricius, zeigt sich den Geschenken des Pirrhus gegenüber unbestechlich. Eine Nebenhandlung bildet die Liebe des Pirrhus zur Tochter des Fabricius, die ihn aber verschmäht.

10. Le feste galanti, Festa teatrale per musica in 3 atti. Text von Villati nach „Les festes galantes" des Duché de Vancy. Aufführung in den letzten Tagen des März oder Anfang April 1747 [1]).

---

schon genannten Artikel der Vossischen Zeitung vom 12. Januar 1862 erzählt Preuss, Graun habe öfters Arien zum zweiten Male machen müssen, wenn dieselben Friedrich II. nicht gefallen hätten; als der König das auch bei der Arie „Misero pergoletto" aus „Demofonte" verlangte, habe Graun sich geweigert und so sei die Arie aus der gleichnamigen Hasse'schen Oper eingelegt worden. Wenn derartige Fälle auch vorgekommen sein mögen, so ist es doch hier so gut wie ausgeschlossen, denn Hasse's „Demofonte" wurde erst 1748 komponiert. Ausserdem — die Notiz könnte sich möglicherweise auf eine spätere Wiederholung der Graun'schen Oper beziehen — enthalten die Partituren der beiden Komponisten zwei verschiedene Kompositionen der Arie und die in Grauns Partitur befindliche spricht ihrem Styl nach unbedingt für ihn.

[1]) Die Aufführung war für den 27. März, den Geburtstag der Königin-Mutter, festgesetzt, wurde aber um einige Tage verschoben. Das genaue Datum ist aus den Zeitungen nicht zu ersehen.

Celimene, Königin von Neapel, wird von drei Prinzen um ihre Hand bestürmt, indess sie liebt den Hidaspes allein. Alle drei veranstalten ihr zu Ehren grosse Festlichkeiten. Den Hidaspes liebt ebenfalls die Prinzessin Cleonice, die ihn sogar durch die Vorspiegelung, Celimene liebe ihn garnicht, für sich zu gewinnen weiss. Schliesslich werden aber alle Ränke aufgedeckt und Celimene und Hidaspes werden ein Paar.

11. Cinna, Dramma per musica in 3 atti[1]). Text eine Bearbeitung des gleichnamigen Stückes von Corneille durch Villati. Aufführung 1. Januar 1748.

Cinna hat sich mit verschiedenen römischen Grossen zur Ermordung des Augustus verschworen. Aber die Ausführung der That misslingt und Cinna wird ergriffen. Der Kaiser, dem Cinna auf gütliches Zureden, die Feindschaft gegen ihn zu lassen, nur Trotz entgegenbringt, will zuerst alle Verschworenen töten lassen, entschliesst sich aber dann doch zur Milde und begnadigt alle.

12. Europa galante, Festa teatrale per musica in 5 atti. Text eine Bearbeitung des gleichen Stückes von Houdar de la Motte durch Villati.

Aufführung 27. März 1748.

Die Venus schickt den Amor aus, um die Liebe zu verbreiten, aber die Zwietracht will dies verhindern. Wir sehen nun in 5 einzelnen Bildern, wie die Venus Siegerin bleibt, und schliesslich muss die Zwietracht ihre Macht anerkennen. Diese Bilder führen uns Scenen vor aus Frankreich, Spanien, Italien und der Türkei, die aber miteinander nicht zusammenhängen.

13. Ifigenia in Aulide, Dramma per musica[2]) in

---

[1]) Am 4. August 1747 wurde zu Charlottenburg eine einaktige Oper, „Pastorale" genannt, aufgeführt. Graun setzte nur einige Arien und Recitative, das übrige war von Quantz, Nichelmann und Friedrich II, der die Sinfonia und 2 Arien komponierte.

[2]) Die beiden Bezeichnungen „tragedia per musica" und dramma per musica" werden bei Graun wechselnd gebraucht als Bezeichnung der opera seria.

3 atti. Text eine Bearbeitung des gleichen Stückes von Racine durch Villati. Aufführung 13. Dezember 1748[1]).

Wesentlich der gleiche Inhalt wie im Braunschweigischen Stücke, nur dass am Schluss Achilles und Ifigenia sich heiraten. Die Figuren des Thoas und der Deidamia kommen nicht vor.

14. Angelica e Medoro, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati vermutlich nach einer französischen Vorlage[2]). Aufführung 27. März 1749.

Angelica segelt mit ihrem Bräutigam Medorus nach ihrem Königreich Catai, unterwegs landen sie am Eiland der Zauberin Alcina. Diese verfolgt den Medorus mit Liebesanträgen, und als sie sich verschmäht sieht, giebt sie zur Rache Medorus und seine Braut einem Seeungeheuer preis. Im Augenblick der höchsten Gefahr werden sie jedoch von einer der Alcina feindlichen Zauberin gerettet, worauf diese sich ins Meer stürzt.

---

[1]) Am 9. August 1748 wurde „auf der Königl. Schaubühne zu Potsdam" ein dreiaktiges Schäferspiel gegeben, „Galatea ed Acide". Das Textbuch ist auf der Kgl. Bibliothek vorhanden, die Musik jedoch, nach Aussage der im Textbuch enthaltenen Vorrede, „von den besten Meistern in der Musik verfertigt", ging bis auf 2 Stücke Grauns verloren. Diese sind eine Arie „Al suon die dolce canna", herübergenommen aus Grauns Oper „Europa galante", und ein Duett, das uns mit veränderten Personennamen, aber gleichem Text in der Kirnberger'schen Prachtausgabe der Graunschen Ensemblestücke, 1773, erhalten ist. Als weitere musikalische Bearbeiter dürften wohl Quantz, Nichelmann und Hasse, vielleicht auch Friedrich II. fungiert haben, die Mitwirkung Hasse's wenigstens wird durch eine Notiz im 26. „Brief zur Erinnerung a. m. Z." bezeugt.

Betreffs der oben genannten Arie „Al suon di dolce canna" berichtet Nicolai in seinen Anekdoten III. S. 249, dass sie von Friedrich II komponiert sei. Aber in der Partitur zu „Europa galante" ist keine Notiz, die auf den König als Komponisten hinwiese.

[2]) Ich konnte das betreffende franz. Stück nicht auffinden. Es ist offenbar eine Fortsetzung des Quinault'schen „Roland". Die Vermutung wäre allerdings auch möglich, dass die Operndichtung eine direkt auf Ariost fussende Arbeit Villati's sei, aber ich glaube doch nicht, dies annehmen zu dürfen.

15. Coriolano, Tragedia per musica in 3 atti.

Text von Villati nach einem Entwurf Friedrichs des Grossen.

Aufführung 19. Dezember 1749.

Coriolan, aus Rom verbannt, hat sich den Volskern als Anführer angeboten, besiegt mit ihnen die Römer und steht bereits vor den Thoren der Stadt Da sendet der Senat seine Mutter und Gattin, zuletzt auch seinen kleinen Sohn zu ihm, um für die Stadt um Gnade zu bitten. Er willfahrt deren Bitten auch schliesslich, wird aber dafür von den Volskern ermordet.

16. Fetonte, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück von Quinault. Aufführung 31. März 1750.

Phaeton, Sohn des Sonnengottes und der Climene, soll die egyptische Königstochter zur Frau bekommen. Diese aber liebt den Eupafus, Sohn des Jupiter und der Isis. Als Eupafus den Phaeton einmal höhnt, weil man seinen Vater nicht kenne, da lässt sich dieser vom Sonnengott für einen Tag die Leitung des Sonnenwagens geben, um der Welt seine hohe Abstammung zu zeigen. Aber da er durch sein schlechtes Fahren die Erde in Brand setzt, wirft ihn Jupiter aus dem Wagen.

17. Mitridate, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Villati, vermutlich nach einer französischen Vorlage.[1]) Aufführung 18. Dezember 1750.

Mitridates, König von Pontus, wird von den Römern geschlagen. Um leichter entfliehen zu können, verbreitet er selbst die Kunde von seinem Tode. Seine beiden Söhne, Farnaces und Xifares, lieben beide die Monimia, ihres Vaters Braut, und verfolgen sie jetzt mit Liebesanträgen. Da kehrt Mitridates ganz plötzlich

---

[1]) Marpurg giebt an „von Villati, nach dem Französischen des Racine“, jedoch konnte ich weder bei Racine, noch bei einem der sonst hier genannten französischen Dichter ein Stück dieses Namens finden.

zurück und lässt den Farnaces, den er allein schuldig glaubt, ins Gefängnis werfen. Der entkommt, sammelt eine Rotte Soldaten um sich und versucht, die Burg des Mitridates zu stürmen. Während Xifares die Stürmenden zurückwirft, giebt sich Mitridates, der schon alles verloren glaubt, selbst den Tod.

18. Armida, Dramma per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück des Quinault. Aufführung 27. März 1751.

Die Zauberin Armida, Königin von Damaskus, hat durch ihre Schönheit alle christlichen Anführer bestrickt und zu Gefangenen gemacht, nur der tapferste, Rinaldus, widersteht ihr und befreit sogar seine Genossen. Sie will den Rinaldus töten, aber als sie ihn schlafend findet, ist sie von seiner Schönheit so hingerissen, dass sie sich und ihn durch Zauberkunst auf eine Insel im Meere versetzt und ihn so bezaubert, dass er voll Liebe bei ihr bleibt. Aber einer seiner Mitkämpfer kommt mit einem Zauberschild, um ihn zu befreien, was auch gelingt. Beide fliehen von der Insel.

19. Britannico, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Villati, nach dem gleichnamigen Stück des Racine. Aufführung 17. Dezember 1751.

Nero, Kaiser von Rom, will die Braut seines Bruders Britannicus selbst zur Frau besitzen. Als eine gewaltsame Entführung derselben ihm die heftigsten Vorwürfe seiner Mutter Agrippina einbringt, heuchelt er Freundschaft, um unter diesem Deckmantel den Bruder selbst aus dem Weg zu räumen. Bei dem Versöhnungsmahl, in Anwesenheit der Mutter und seiner Braut, trinkt Britannicus arglos den ihm von seinem Bruder kredenzten Giftbecher.

20. Orfeo, Drama per musica in 3 atti. Text von Villati vermutlich nach einer französischen Vorlage.[1]) Aufführung 27. März 1752.

[1]) Nach Schneider, Geschichte des Berliner Opernhauses, heisst der französische Dichter Du Boulay. Ich konnte einen französischen Dichter dieses Namens nirgends auffinden.

Orpheus, der die Werbung der Königin Aspasia ausgeschlagen hat, vermählt sich mit Euridice. Aus Rache lässt die Königin eine giftige Schlange auf den Weg legen, den Euridice geht. Euridice stirbt. Orpheus dringt mit seiner Leier in die Unterwelt und erlangt seine Gemahlin wieder, aber nur unter der Bedingung, sie vorerst nicht anzusehen. Er übertritt jedoch dieses Gebot und Euridice verschwindet wieder. Trostlos steigt er zur Oberwelt zurück, wo ihn Aspasia, deren Liebe er von neuem ausschlägt, von Bachantinnen töten lässt.

21. Il Giudizio di Paride, Pastorale per musica in un atto. Text von Villati. Aufführung 26. Juni 1752 zur Vermählung des Prinzen Heinrich.

Die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus kommen zu Paris, der auf Merkurs Befehl die schönste von ihnen bezeichnen soll. Er spricht der Venus den Preis zu. Zum Schluss wendet sich die Venus an die Neuvermählten und wünscht ihnen alles Glück.

22. Silla, Dramma per musica in 3 atti. Text von Friedrich II. in französischer Prosa, von Tagliazucchi in italienische Verse gebracht. Aufführung 27. März 1753.

Silla, der nach Rom als Sieger zurückgekehrt ist, verliebt sich in eine Römerin, Octavia, und lässt sie, als sie ihn abweist, mit Gewalt zu sich bringen. Aber durch die Vorstellungen eines Freundes von seinem Unrecht überzeugt, giebt er die Octavia ihrem rechtmässigen Bräutigam zurück. Zugleich legt er die Diktatur nieder.

23. Semiramide, Tragedia per musica in 3 atti. Text nach dem gleichn. Stück Voltaire's von Tagliazucchi. Aufführung 27. März 1754.

Semiramis, Königin von Babylon, hat mit Hülfe des Assurus ihren Gemahl Ninus ermordet. Ihr Sohn, den Assurus ebenfalls töten wollte, um sich selbst mit der Hand der Königin den Thron zu sichern, wurde von einem treuen Diener gerettet und unter dem Namen Arsaces aufgezogen. Er macht sich, ohne von seiner Herkunft etwas zu wissen, derart verdient, dass ihn die Königin, der ein Orakel befohlen hatte, einen

Gemahl zu wählen, zum König ernannte. Da enthüllt ein Priester das furchtbare Geheimnis. Arsaces wird unter seinem richtigen Namen, Ninias, König, die beiden Verbrecher aber ereilt das Verhängnis. Assurus fällt von eigener Hand, die Königin in Folge einer Verwechslung durch die Hand des eigenen Sohnes. Den trostlosen jungen König tröstet eine Stimme aus den Wolken und befiehlt ihm, sein Reich zu regieren.

24. Montezuma, Tragedia per musica in 3 atti. Text in französischen Versen von Friedrich II., italienisch von Tagliazucchi. Aufführung 6. Januar 1755.

Montezuma, Kaiser von Mexiko, gewährt, trotz des Abratens seiner Braut und seiner Berater, Cortes und dessen Truppen freien Eingang in die Hauptstadt. Der teuflische Plan der Spanier glückt, Montezuma wird hinterlistig gefangen genommen und könnte nur dadurch seine Freiheit wiedererlangen, dass seine Braut Eupaforice die Gemahlin des Cortes wird. Auf deren Weigerung wird Montezuma hingerichtet, Eupaforice ersticht sich. Die Hauptstadt wird von den Spaniern angezündet, die Einwohner niedergemacht: so hält die christliche Religion ihren Einzug in Mexiko.

25. Ezio, Dramma per musica in 3 atti. Text eine Zusammenziehung des Stückes von Metastasio, wahrscheinlich von Tagliazucchi zurechtgemacht. Aufführung 1. April 1755.

Kaiser Valentinian hat die Ehre der Gemahlin des Massimus, seines Freundes und Ratgebers, angetastet. Nichtsdestoweniger verlangt er von ihm seine Tochter Fulvia, des Feldherrn Ezio Verlobte, zur Gemahlin. Massimus geht scheinbar auf seine Wünsche ein, um ihn sorglos zu machen, trifft aber alle Anstalten zu seiner Ermordung. Aber der gedungene Mörder wird von dem Kaiser entdeckt, entkommt jedoch ungekannt. Der Kaiser, der an Massimus' Verrat nicht denkt, lenkt seinen Verdacht auf Ezio, dessen Liebe zu Fulvia er kennt und den er aus Eifersucht der That für fähig hält, lässt ihn gefangen nehmen und giebt Befehl ihn zu töten. Darauf hat Massimus nur gewartet. Er wiegelt das Volk gegen den Herrscher

auf, der Kaiser gerät in Lebensgefahr. Da erscheint der totgeglaubte Ezio, der gegen des Kaisers Willen nicht getötet worden war, und rettet denselben. Alles klärt sich auf, der Kaiser schenkt seinem Retter seine Braut wieder und begnadigt auf der beiden Bitten hin auch den Massimus.

26. I fratelli nemici, Tragedia per musica in 3 atti. Text von Friedrich II., in französischen Versen nach den „Frères ennemis" des Racine, ins italienische übersetzt von Tagliazucchi. Aufführung 9. Januar 1756.

Amintus und Polinices, die beiden Söhne des verstorbenen Oedipus, gegeneinander angestachelt von ihrem Oheim Creon, der sich selbst den Thron zu eigen machen will, töten sich gegenseitig im Zweikampf. Aber das Volk, dass den Creon in gerechtem Verdacht hat, schuld an dem Streite der Brüder gewesen zu sein, proklamiert Creons Sohn Lucippus, der die Antigona, die Schwester der beiden Brüder, als Frau heimführt, zum Regenten; Creon endigt durch eigene Hand.

27. Merope, Tragedia per musica in 3 atti. Text in französischen Versen von Friedrich II. nach Voltaire's gleichnamiger Tragödie, italienisch von Tagliazucchi. Aufführung 27. März 1756.

Polifontes, Tyrann von Messene, hat vor Jahren den König Cresfontes, Gemahl der Merope, nebst seinen Söhnen erschlagen. Das Gerücht, das er aussprengte, der König sei im Kampfe gefallen, fand allgemein Glauben, sodass er es wagen konnte, die Hand der Königin selbst zu fordern. Diese aber, in dem unentwegten Glauben, dass Egistus, ihr jüngster Sohn, der dem Tyrannen entronnen war, einst zur Rache wiederkehren werde, hält fest an der Treue gegen ihren toten Gemahl. Wirklich erscheint auch Egistus, gerät aber in des Tyrannen Gewalt, der nun durch Androhung, er werde ihren Sohn töten, das Jawort der Königin erhält. Aber im Augenblick, als er vor dem Altar den Treuschwur von Merope fordert, dringt der durch die Bereitwilligkeit der Königin in Freiheit gesetzte Egistus in den Tempel und erschlägt den Tyrannen.

C. Die Operntexte und deren Dichter.

Grauns Operntexte müssen, gerade wie auch die musikalische Komposition, in zwei Perioden eingeteilt werden, Braunschweig und Berlin. Die schon erwähnte ganz verschiedene Stellung der beiden Bühnen zeigt sich ebenfalls sehr deutlich bei den Texten. Die Berliner Zeit ist italienisch, die dortige Oper zu Grauns Zeit war nichts anderes als eine Niederlassung der italienischen Oper in Deutschland, ähnlich wie dies in Dresden in der gleichen Zeit der Fall war. Richtung, Anschauung und Geschmack waren bestimmt durch einen souveränen Willen, und der wollte die italienische Oper. Braunschweig dagegen, wo sich alles, was Namen in der Opernkomposition hatte, auf der Bühne zeigte, hat im Gegensatz zur Berliner Oper ein gut Stück Deutschtum in sich bewahrt. Die Hamburger Oper war es, die in Braunschweig so mächtig nachhallte. Das macht sich nun bei Graun in hohem Masse geltend.

Betrachten wir die sechs Operntexte der Braunschweiger Zeit nur rein äusserlich, so fällt uns schon auf, dass von diesen sechs Texten fünf in deutscher Sprache geschrieben sind. Und bei näherem Eingehen auf dieselben entdecken wir überhaupt Texte der Hamburger Bühne. „Scipio", „Pharao Tubaetes" und „Iphigenia" waren bereits vor der Komposition durch Graun in Hamburg mit anderer Musik gegeben worden, „Sancio und Sinilde" ist von einem Poeten, der hauptsächlich die Hamburger Bühne mit Texten versorgt hat, Johann Ulrich König, und „Polydorus" ist ebenfalls ganz im Style der dortigen Texte verfasst, wurde ja auch, ebenso wie „Iphigenie", kurze Zeit nach der Braunschweiger Aufführung in Hamburg mit Grauns Musik ebenfalls gegeben. Ja Graun

machte sogar in „Pharao Tubaetes" die in Hamburg durch Keiser zuerst aufgebrachte Unsitte mit, einen deutschen Text mit italienischen Arien zu komponieren.

Wir brauchen uns daher bei Besprechung dieser fünf deutschen Braunschweiger Texte nicht lange aufzuhalten; wir müssen über sie dasselbe Urteil fällen, das über die Texte der Hamburger Opernperiode längst feststeht. Ein Gemisch von kahler Prosa und ungeheuerlichstem Schwulst, gepaart mit eitlem Schaugepränge und grösstmöglichem Spektakel, so präsentieren sie sich dem Leser. Allerdings boten sie dem Komponisten wirksamen Untergrund und eines haben die Braunschweiger Texte, die sonst in jeder Beziehung weit unter dem Niveau der späteren Berliner stehen, vor diesen voraus: sie zwingen den Komponisten nicht zu solch endlos langen Recitativen, wie wir sie später bei Graun finden. Die Aktzahl ist bei den Braunschweiger Texten nicht feststehend, wie in Berlin, wie finden dreiaktige und fünfaktige Texte abwechselnd.

Ein Text der Braunschweiger Zeit bleibt uns noch zu besprechen übrig, es ist der zur dreiaktigen Oper „Lo specchio della fedeltà", wie der Titel schon sagt, in italienischer Sprache abgefasst. Indess können wir doch sagen, dass Graun bei der Wahl seiner Braunschweiger Operntexte stets deutsch war, denn die Benutzung dieses italienischen Textes geschah ohne Zweifel nicht nach freiem Entschluss des Komponisten, sondern auf einen Wink von oben. Die Oper wurde aufgeführt anlässlich der Vermählung des Kronprinzen von Preussen, späteren Friedrichs des Grossen, mit einer Braunschweigischen Prinzessin. Man nahm also ohne Zweifel auf Friedrichs Geschmack entsprechende Rücksicht, und der Kronprinz neigte schon sehr früh, seit seinem ersten Besuch in

Dresden 1728, zur italienischen Oper hinüber. Wer den Text verfasst hat, ist unbekannt, vermutlich war es ein italienischer Poet. Einen besonderen Styl in der Dichtung zu erkennen, ist nicht gut möglich, es ist ein Gemisch allerverschiedenster Stylarten, weder italienisch noch deutsch. Das Stück ist voll von logischen Fehlern, kurz, es ist der schlechteste Text in italienischer Sprache, den Graun je komponiert hat.

Die 27 Texte der Berliner Opern haben von dem deutschen Zug der Braunschweiger Oper keine Spur mehr: sie sind in Sprache sowohl als in ihrem Styl durchweg italienisch. Ihre Form ist die gleiche durch die ganze Berliner Zeit hindurch, die Aktzahl bis auf zwei Ausnahmen immer drei. Endlos lange Recitative, vermischt mit Arien oder grösseren Ensemblestücken, boten zwar dem Komponisten Gelegenheit, seinem lyrischen Talente die Zügel schiessen zu lassen, bringen dagegen öfters Stockung in den dramatischen Fortgang. Das lag eben im Charakter der italienischen Oper überhaupt. Graun hat, wie wir später sehen werden, manchmal prachtvolle dramatische Stellen geschaffen, aber ihre Wirkung wird dann sicher durch ein darauf folgendes allzulanges Recitativ geschwächt.

Graun benutzte Texte von sechs Dichtern. Es sind Metastasio, Apostolo Zeno, Botarelli, Villati, Tagliazucchi und Friedrich der Grosse. König Friedrich, der erst in der letzten Zeit von Grauns Opernkomposition als Textdichter auftrat, verfolgte ohne Zweifel den Plan, der Oper von vornherein nicht nur ihren eigenen Komponisten, sondern auch einen eigenen Textdichter zu geben. So wurde zunächst Botarelli mit den ersten beiden Texten beauftragt, es sind Rodelinda und Cesare. Botarelli ging aber bald aus Berlin fort, und nun scheint Friedrich keinen Ersatz gefunden zu haben. Graun griff deswegen

zu Texten Metastasios und Apostolo Zenos, von denen der erstere mit fünf, Zeno mit zwei vertreten ist. Damit kam der grösste Textdichter der italienischen Oper, Metastasio, auch in Berlin zum Wort, und das war nicht ohne Einfluss auf die späteren Dichter. Jedenfalls bildeten Metastasios Texte weiterhin eine Norm für die Berliner Textdichtung, denn Villati und Tagliazucchi, und nicht zum wenigsten Friedrich selbst, folgen seinen Spuren.[1])

Ein weiterer Punkt, und das dürfte wohl das wichtigste bei der Beurteilung der Graun'schen Texte sein, ist das Hinüberschielen nach der französischen Litteratur. Man nahm sich einfach berühmte französische Dramen vor, strich ihre meist fünf Akte in die üblichen drei der italienischen Oper zusammen, fügte Arien, eventuell Duette u. s. w. hinzu, und eine Uebersetzung ins italienische machte die Texte der Opern fertig. So finden wir Bearbeitungen

---

[1]) Genauere Daten über das Leben der drei Hofdichter zu finden, war leider, trotz Durchsicht der Akten des Kgl. Geheimen Staatsarchivs, nicht möglich. Ueber Botarelli giebt Gerber's Lexikon und Mazzuchelli (Gli Scrittori d'Italia, Brescia 1753—1763) dürftige Auskunft. Darnach ist dieser, Giovanni Gualberto Botarelli, geboren zu Florenz und hat in den fünfziger Jahren in London gelebt, wo 1757 in seiner italienischen Uebersetzung Horazoden von englischen Musikern komponiert erschienen. Er scheint also in Berlin entlassen worden zu sein, was angesichts seiner schlechten Texte begreiflich ist. Villati ist Ende 1746 oder Anfang 1747 nach Berlin gekommen, im Sommer 1752 dort gestorben und Tagliazucchi kam im September 1752 nach Berlin.

Auf dem Kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg befinden sich, wie mir auf eine Anfrage mitgeteilt wurde, keine Akten, die Aufschlüsse über die drei Dichter geben könnten, ebenso ist in den von Mazzuchelli citierten „Novelle della Reppublica Letteraria“, Venezia 1759, keine weitere Nachricht zu finden gewesen.

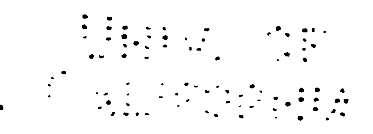
von Corneille, Racine, Quinault, Voltaire, Duché de Vancy und de la Motte. Bis auf wenige Ausnahmen, die ohne Anlehnung an andere Stücke gearbeitet sind, können also die Texte in keinerlei Weise Anspruch auf Originalität machen.

Die Art und Weise der Bearbeitung war bei den einzelnen Stücken verschieden. „Europa galante“ wurde fast ohne Striche nur ins italienische übersetzt, auch die fünf Akte sind darin gewahrt geblieben, andere Stücke wieder sind freier gearbeitet. Aber seltsam berührt es uns doch, wenn in den Vorreden zu den Texten die Originalquelle entweder garnicht genannt wird und der italienische Hofpoet das ganze Verdienst für sich in Anspruch nimmt, oder, wie es meistens der Fall, nur die Bemerkung vorhanden ist, „nach dem Französischen von Villati“ oder dergl. . . . . . Als schlimmstes Beispiel einer solchen Bearbeitung möchte ich die „Merope“ Friedrichs des Grossen hinstellen, wo wir durch das Vorhandensein von Friedrichs französischem Text — der König dichtete seine Texte französisch, worauf diese erst ins italienische übersetzt wurden — genau verfolgen können, wie weit die Arbeit des Bearbeiters reicht. Vergleichen wir das Voltaire'sche Original mit Friedrichs Bearbeitung, so entdecken wir, dass alle Verse wörtlich aus Voltaire herübergenommen sind, das einzige, was von Friedrichs Veränderung sein geistiges Eigentum ausmacht, ist die Streichung eines Teils des Dialogs, sodass aus den fünf Akten drei wurden, und die Hinzudichtung von Arien. Die Merope hätte also richtiger genannt werden müssen „Merope von Voltaire, für die Berliner Bühne bearbeitet.“ Statt dessen wird der Originaldichter mit keinem Worte genannt. Fast alle Texte sind auf diese Weise bearbeitet.

Wenn wir also über die Berliner Dichter ein Urteil fällen, — Metastasio und Apostolo Zeno, deren Texte nur vorübergehend gebraucht wurden, haben ja schon in der Musikgeschichte den ihnen gebührenden Platz — so müssen wir auseinanderhalten, welche von ihnen nur solche Bearbeiter waren und wer etwa auch selbständige Texte für Graun lieferte.

Ueber die drei italienischen Hofpoeten ist daher schnell der Stab gebrochen, sie waren nur Bearbeiter in obigem Sinne. Der einzige von ihnen, der sich innerhalb dieser Schranke, wenigstens durch dichterischen Schwung, manchmal durch eigene Initiative auszeichnet, ist Leopold von Villati. Er klebt wenigstens nicht immer so sehr an dem französischen Originalstück, wie dies bei den anderen der Fall ist. Seine Bearbeitung des „Coriolan", zu dem Friedrich der Grosse den Entwurf lieferte (vergl. Brief Friedrichs des Grossen an Algarotti vom 6. September 1749), ist einer der besseren Texte, die Graun benutzte. Selbständig versuchte er sich als Textdichter nur einmal, in dem Einakter „Il Giudizio di Paride"; doch hat dieser so geringen dichterischen Wert, dass er an der Beurteilung Villatis als Bearbeiter nichts ändern kann.

Der einzige der Berliner Textdichter, der als selbstständiger Poet nähere Betrachtung verdient, ist Friedrich der Grosse. Der eben erwähnte Entwurf zu „Coriolan" ist sein erster Text, den er für Graun lieferte. Doch war dies offenbar nur ein erster dichterischer Versuch für die Oper zu schreiben, auch wissen wir nicht genau, wie weit die Arbeit des Entwurfs und die dann einsetzende Thätigkeit Villatis ging. Erst vier Jahre später tritt Friedrich wieder mit einer Operndichtung auf den Plan, es ist die 1753 aufgeführte Oper „Silla", dann folgen 1755



und 1756 drei Dichtungen, zu „Montezuma“, „I Fratelli nemici“ und „Merope“. In den beiden letzteren ist er allerdings nur Bearbeiter, und zwar nicht von der besten Art, wie oben schon gezeigt ist; dagegen sind die beiden Texte zu Silla und Montezuma sein vollständiges geistiges Eigentum. Die beiden Texte sind jedoch dichterisch nicht gleich zu bemessen; während „Silla“ nicht über gewöhnliches Durchschnittsmass hinausgeht, ist „Montezuma“ entschieden der beste Text, der Graun je zur Verfügung stand. Wir finden hier einen dramatischen Aufbau, eine logische Durchführung der Gedanken, eine im Gegensatz zu den bisherigen Texten der italienischen Opern ausgezeichnete Charakteristik der Personen, die nicht in das schablonenhafte der sonstigen Opernfiguren verfallen, die dem Text, obwohl er sich nicht ganz von der Schablone der italienischen Oper frei machen kann, doch eine bevorzugte Stellung unter den Texten derselben anweist. Auch die musikalische Reform, die in dieser Oper stattfand, ist geeignet, derselben einen ganz besonderen Platz nicht nur unter Grauns Opern, sondern in der Geschichte der italienischen Oper überhaupt zu sichern. Von grösster Wichtigkeit ist auch die Wahl des Stoffes. Während die opera seria ihre Stoffe bisher ausschliesslich klassischem Boden entnahm, bringt hier Friedrich einen Stoff aus der Neuzeit: die Eroberung Mexikos durch die Spanier und die gewaltsame Einführung des Christentums daselbst. Es ist wohl das erste Mal, dass in die opera seria ein romantischer Zug eindringt. Die Idee, die in „Montezuma“ zum Ausspruch kommt, ist allerdings vorbildlich schon in Voltaire's „Alzire“ enthalten, aber die ganze Gliederung und Anordnung des Stoffes ist geistiges Eigentum des Königs. Auffallend bei Montezuma ist

auch die etwas knappere Form im Gegensatz zu den vorhergehenden Opern. Dem königlichen Dichter und mit ihm Graun mag vielleicht doch allmählig klar geworden sein, dass die italienische Oper in ihrer Entwicklung stagniere, und vielleicht mag schon ihnen der Gedanke einer Reform, deren ersten Versuch dann Montezuma darstellen würde, vorgeschwebt haben. Es ist daher im höchsten Grad zu bedauern, dass der Ausbruch des siebenjährigen Krieges schon im Jahre nach Montezuma die Oper zwang, ihre Pforten zu schliessen. Und als der Krieg zu Ende war, war Friedrich nicht mehr wie ehemals. Zwar wurde das Opernhaus wieder geöffnet, aber des Königs Interesse für die Oper war sehr erlahmt. Er dichtete keinen Text mehr für dieselbe. war doch auch sein treuer Mitarbeiter Graun schon gestorben und kein vollgültiger Ersatz für ihn da.

Lessing hat in seiner Parodie „Tarantula" sich über Villati und dessen Opernstyl lustig gemacht. Aber das vernichtende Urteil, das der erst zwanzigjährige Litterat mit diesem burlesken Stück ausspricht, trifft mehr die italienische Oper im grossen und ganzen, als einen einzigen Vertreter ihrer Textdichter. Im Rahmen der italienischen Oper betrachtet — über deren Wert oder Nicht-Wert soll hier nicht geurteilt werden — sind die Texte zu Grauns Opern zum Teil recht verdienstvolle Arbeiten, ja einige davon, so namentlich Friedrichs Montezuma, nehmen in ihrer Reihe entschieden einen hervorragenden Platz ein.

Ich fühle mich verpflichtet, an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen: zunächst Herrn Professor Dr. Fleischer für viele freundlichst erteilte Ratschläge während des Verlaufs meiner Arbeit und Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann für sein jederzeit liebenswürdiges Entgegenkommen; ferner für einzelne wichtige Mitteilungen Herrn Bürgermeister Kunze in Wahrenbrück, Herrn Camillo Soranzo, Bibliothekar der Marcus-Bibliothek zu Venedig, Herrn Geh. Hofrat Dr. v. Heinemann, Oberbibliothekar der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Herrn Dr. Zimmermann vom herzogl. Landeshauptarchiv ebendaselbst, Herrn Dr. Thouret in Friedenau, Herrn Dr. Krieger, Bibliothekar der Kgl. Hausbibliothek und den Beamten des Kgl. Geh. Staatsarchivs in Berlin.

Thesen.

I.

Die italienische Oper der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutet kein Abbiegen von dem der Oper gesteckten Wege, sondern ist eine vollständig logische Weiterentwicklung derselben.

II.

Die Einteilung der niederländischen Epoche der Musik in vier in sich abgeschlossene Schulen ist logisch nicht durchführbar.

III.

Die von Hanslick in seiner Schrift „Vom musikalisch Schönen" aufgestellte Behauptung, die Musik habe keinen Inhalt, sondern bestehe lediglich aus Tonreihen und Tonformen, die selbst keinen anderen Inhalt hätten als sich selbst, ist den wirklichen Thatsachen nicht entsprechend; die Musik besitzt vielmehr auch Ausdruck und andere Mittel der Charakteristik, die den Tonreihen und Tonformen einen gedanklichen Inhalt zu geben im Stande sind.

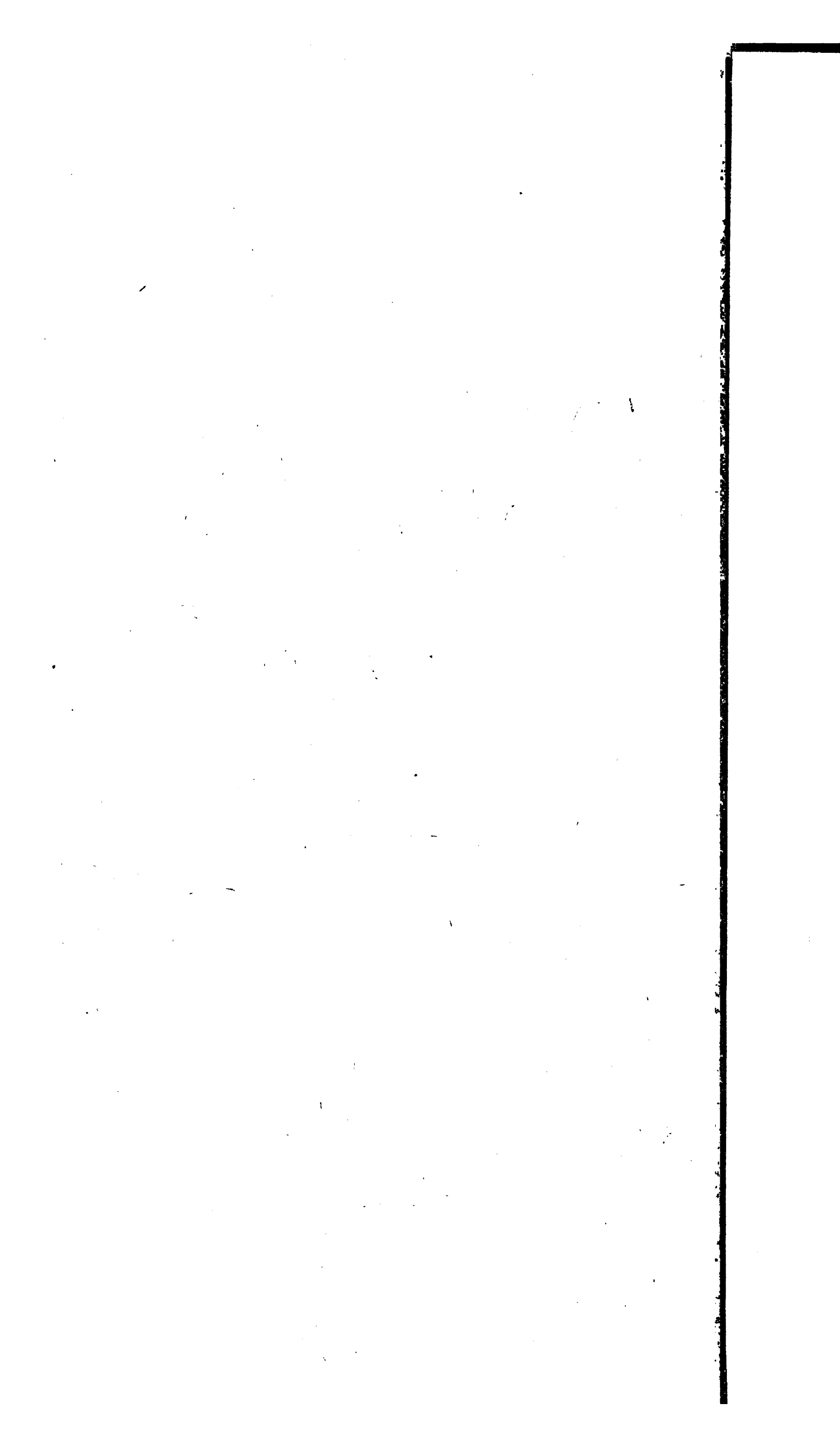
Vita.

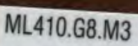
Natus sum Albertus Mayer-Reinach anno h. s. LXXVI die II. mensis Aprilis, patre Adolfo, matre Louisa e gente Reinach. Fidei addictus sum veteri. Litterarum elementis imbutus gymnasium Manhemii adii ibique maturitatis testimonium nactus sum. Autumno anni h. s. LXXXXIV numero civium academicorum universitatis Monachensis, autumno anni LXXXXVI civibus universitatis Berolinensis adscriptus sum, ubi me dedi studiis philosophicis, inprimis rebus musicis. Praeceptores academici mihi fuerunt viri illustrissimi:

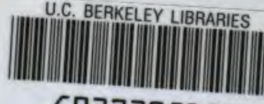
Fleischer, Hermann, Muncker, Paulsen, von der Pfordten, Sandberger, E. Schmidt, Stumpf, Weinhold.

Quibus omnibus viris optime de me meritis, praecipue autem professori celeberrimo Fleischer, — fautori studiorum meorum benevolentissimo, gratiam quam maximam habeo semperque habebo.

Berichtigter Abdruck.




ML410.G8.M3


C037205151